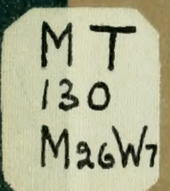

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 575 9


MT
130
M26W7

MAHLER

Das Lied von der Erde

THEMATISCHE ANALYSE

von Jos. V. Wöss



UNIVERSAL-EDITION

NR. 3394

GUSTAV MAHLER
DAS LIED VON DER ERDE

THEMATISCHE ANALYSE

VON

JOSEF V. VON WÖSS



UNIVERSAL-EDITION A. G.
LEIPZIG—WIEN 1912

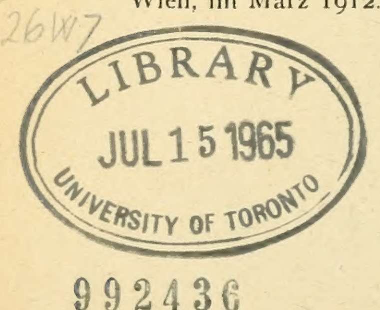
Zur Einbegleitung.

Zu Lebzeiten Gustav Mahlers war es mir oft vergönnt, mit ihm zusammen zu sein und so den großen Künstler in ihm gründlich kennen und aufrichtig lieben zu lernen. Seine freundliche Wertschätzung meiner Bearbeitungen und die Erinnerung an manch liebes Wort aus seinem Munde bleibt mir ein seltener Hort des Gedenkens an den teuren Verewigten. Seine stets das Wesentliche treffenden (oft aphoristischen) Aussprüche und Urteile versetzten mich in die glückliche Lage, tiefen Einblick zu gewinnen in sein künstlerisches Wollen, Streben und Schaffen. Und nur im Hinblick darauf konnte ich es über mich gewinnen, die vorliegende Analyse auszuarbeiten, weil ich mir dachte, daß ich — als Musiker — vielleicht imstande wäre, den Leser (und Hörer des Werkes) nun meinerseits einen Einblick tun lassen zu können in die außerordentlich feine Art der thematischen Arbeit und damit in die Werkstätte des Meisters selbst.

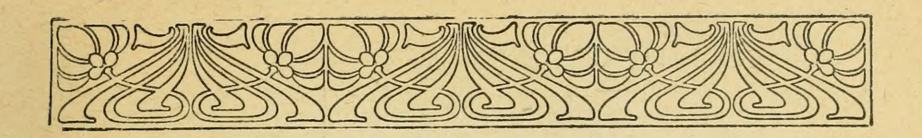
Die Analyse ist für den Gebrauch im Konzertsaale während der Aufführung zu detailliert. Es ist sehr zu empfehlen, dieselbe an der Hand der Partitur oder des Klavierauszuges zu Hause durchzunehmen, — wobei das aufmerksame Auge noch viele Schönheiten des Werkes entdecken wird, — im Konzertsaal aber, nach Kenntnisnahme des Textes, hauptsächlich die Notenbeispiele zu verfolgen.

Wien, im März 1912.

Josef V. von Wöss.



Druck von Otto Maaß' Söhne Ges. m. b. H., Wien I. — 1968 25



Mahlers Orchester ist zwar oft überwältigend macht- und glanzvoll, wohl auch niederschmetternd und nervenaufpeitschend, aber trotz allem gelegentlichen Massenaufgebot niemals überladen. (Die Kunst und Feinheit und der Klangfarbenreichtum seiner Instrumentation sind zu allgemein bekannt und gewürdigt, um hier noch besonders hervorgehoben zu werden.) Wer sein Werden in seinen Werken studiert, wird erkennen, wie er wohl einerseits in manchen Eigenheiten und Eigenartigkeiten, die sein persönliches Gepräge sind, der Gleiche bleibt, wie er anderseits aber überall fortschreitet von Einfacherem zu immer Kunstvollerem, wie er sich loslöst von Überkommenem zu immer selbständiger Freiem, zu immer Kühnerem, Gewaltigerem, ohne jemals ins Maßlose zu geraten. Und dieses sich selbst immer straff am Zügel Halten, dieses stets Wissen, wohin und wieweit, und die damit verbundene hohe und oft schonungslose Selbstkritik sind eben die Kennzeichen wahrer und großer Künstlerschaft. Man beachte, wie sein Orchester, bei aller Farbenpracht und kühner Charakteristik, doch immer nur das Nötigste enthält, nie mehr; niemals geht das kontrapunktische Können und die daraus so leicht entstehende Kombinationsfreude mit ihm durch, immer ist alles klar und in seiner Art einfach. Die kunstvollsten Verschlingungen anderseits sind wieder niemals bloße Verstandesarbeit, glänzend gelösten mathematischen Aufgaben vergleichbar, sondern notwendige Höhepunkte, alles gibt sich mühelos und läßt im Hörer und Leser keinen anderen Gedanken aufkommen, als daß eben alles so sein müsse. Seine Stimmen bringen nur Thematisches, formen es immer und immer wieder neu, niemals wiederholt sich etwas sklavisch bei ihm. Und die sogenannten „Füllstimmen“ (bei Nichtkönnern das Um und Auf ihres Komponierens) verschwinden oder werden doch in die bescheidensten Winkel verwiesen.

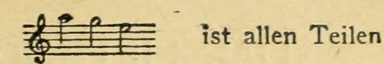
In seiner Harmonik ist Mahler insofern ein Kind seiner Zeit, als seine Chromatik zumeist auch eine Dominantenchromatik ist, freilich erweitert durch die kühnsten, oft mehrfachen Vorhälte (Wechselnoten), Durchgänge und Antizipandos. Eine weitere Eigenheit seiner Harmonik ist die ziemlich häufige Kombination von Moll- mit Dur-Elementen oder von Elementen des harmonischen mit

solchen des melodischen Moll-Systems gleichzeitig. (Ansätze hiezu schon bei Beethoven.) Auch seine *Bassi ostinati* sind wirklich „o s t i n a t i"; er behandelt sie wie die Orgelpunkte, unbekümmert um das oft seltsame Resultat des Zusammenklangs derselben mit den übrigen, fernabschweifenden Stimmen.

Hiezu kommt in seinen Gesangwerken noch die Behandlung der Singstimme und des Textes. Mahlers Gesangstimmen sinken nie zur bloßen Deklamation herab. Er hat die melodische Linie immer scharf im Auge und läßt seine Sänger nie davon abweichen. Und doch ist seine Gesangsmelodie stets wieder ein Teil des übrigen Ganzen, des mitsprechenden und mitsingenden, weil mitempfindenden Orchesters. Aus dem Texte holt er naturgemäß Farbe und Stimmung für sein Orchester, und dieses hat die Aufgabe, das Wort nicht bloß zu illustrieren, sondern dessen Inhalt aufzunehmen, zu vertiefen und zu verinnerlichen. Über die Art seiner Deklamation ist schon gesprochen und geschrieben worden. Deklamationsfehler, die man ihm vorwirft, kommen wohl anscheinend vor, doch nur in Texten aus „Des Knaben Wunderhorn" und sind insofern keine, als sie b e w u ß t gemacht worden sind. Man vergleiche z. B. das „Urlicht" in der II. Symphonie: „Da kam ein Engelein und wollt' mich ab-w e i sen. Ach nein! Ich ließ mich nicht ab-w e i sen!" Hier trägt gerade die falsche Betonung der zweiten Silbe des Wortes „a b weisen" etwas rührendnaives, volkstümliches in sich und charakterisiert durch ihre schlichte Schmucklosigkeit glücklicher, als dies die kunstvollste richtige Betonung vermocht hätte!

Im „Lied von der Erde" kommen solche „Deklamationsfehler" nicht vor. Hie und da (selten) steht eine kleine Textwiederholung, bestimmt, die betreffende Stelle eindringlicher zu gestalten. Im übrigen sind die Texte der leichteren und fröhlicheren Stücke knapper, diejenigen der schwermütigen breiter behandelt. Obenan steht hierin die ergreifende Nr. 6, „Abschied", die geradezu episch wirkt.

Das Orchester des „Liedes von der Erde" entfaltet keine überwältigenden Machtmittel. Die intimen Feinheiten der lyrischen Texte verbieten solches selbstverständlicherweise. Und auch die derberen Stücke haben den Meister nicht verleiten können, über eine, durch die neuen Stimmungen bedingte, bescheidene Verstärkung und Steigerung seiner Ausdrucksmittel hinauszugehen. Abgesehen davon, daß schon die Gegenüberstellung einer einzelnen Menschenstimme einerseits und des ganzen großen Apparates eines modernen Orchesters andererseits eine ausgiebige Mäßigung des letzteren zur Folge haben muß, bieten gerade die Orchestergesänge Gustav Mahlers einen lehrreichen Einblick in seine unvergleichliche Gabe des Maßhaltenkönnens. Der Sänger wird niemals „gedeckt" und kann sich auch in den Höhepunkten (wenn er nicht stimmlos ist) noch immer siegreich behaupten und dies ist ein großer Vorzug der Mahlerschen vor vielen Werken der einschlägigen modernen Literatur.

Ein gemeinsames Grundmotiv  ist allen Teilen des „Liedes von der Erde“ zu eigen, bald deutlich als solches hingestellt, bald verschleiert oder als Bestandteil eines anderen verwandten Motivs, bald vergrößert, verkleinert oder rhythmisch umgeformt, bald umgekehrt oder krebsgängig angewendet, aber überall zu erkennen. In den Notenbeispielen wird durch Klammern ⌐‾‾¬ stets auf das Auftreten dieses Grundmotivs hingewiesen. Auch andere Motive werden wir im Verlauf unserer Besprechung wieder vorfinden und als Bekannte wiedererkennen und begrüßen, keinem jedoch hat der Autor eine solche Rolle zugeteilt, als dem hier an erster Stelle vorgeführten.

Man darf sich nicht vorstellen, daß eine derartige Verwendung eines und desselben Motivs in den verschiedensten, einander oft geradezu entgegengesetzten Stimmungen bloße Verstandesarbeit sei, ich habe allen Grund anzunehmen, daß das Motiv in seinen mannigfaltigen, häufig sehr wechselvollen Gestalten dem Autor ebenso oft unbewußt als bewußt in die Feder gekommen sein wird. Ferne sei es von mir, in Mahlers thematische Arbeit Dinge hineinzuklügeln oder aus ihr herauszukonstruieren, die dann wie an den Haaren herbeigezogen erscheinen. Aber in diesen unleugbaren Beziehungen innerhalb seiner Melodik liegt ein gut Stück Einheitlichkeit seiner Konzeption und eine weitere Erklärung und Rechtfertigung in solcher Hinsicht dürfte daher entbehrlich sein.

DAS LIED VON DER ERDE*)

Uraufführung am 20. November 1911 in München,
unter Leitung BRUNO WALTERS.

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde.

(Nach Li-Tai-Po, 702—763.)

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

Das Firmament blaut ewig und die Erde
Wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!
Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt —
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

2. Der Einsame im Herbst.

(Nach Tschang-Tsi, um 800.)

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint, ein Künstler habe Staub von Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

---

*) Gustav Mahler hat die Texte seines Werkes „Das Lied von der Erde" der Gedichtsammlung „Die chinesische Flöte", Nachdichtungen chinesischer Lyrik von Hans Bethge, mit einigen Änderungen entnommen. Vier der Gedichte rühren von Li-Tai-Po her, dem Klassiker der chinesischen Dichtkunst. Er lebte, gleich den Dichtern Tschang-Tsi, Mong-Kao-Jen und Wang-Wei im achten Jahrhundert dieser unerreichten Blüteperiode der chinesischen Lyrik.

Der süße Duft der Blumen ist verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder,
Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh', ich hab' Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe willst du nie mehr scheinen,
Um meine bittern Tränen mild aufzutrocknen?

3. Von der Jugend.

(Nach Li-Tai-Po.)

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

4. Von der Schönheit.

(Nach Li-Tai-Po.)

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider,

Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider,
Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe
Ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.
O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen?
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
Schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!
Das Roß des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin,
Über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunk'nen Blüten,
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.

5. Der Trunkene im Frühling.

(Nach Li-Tai-Po.)

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh' und Plag'!?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör' ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum,

Der Vogel zwitschert: Ja! Der Lenz
Ist da, sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer' ihn bis zum Grund

Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf' ich wieder ein.
Was geht mich denn der Frühling an!?
Laßt mich betrunken sein!

6. Der Abschied.

(Nach Mong-Kao-Jen und Wang-Wei, 8. Jahrhundert.)

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
Hinter den dunklen Fichten!
Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerschein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
Die müden Menschen geh'n heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!
Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.
Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!
Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit! O ewigen Liebens — Lebens — trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin
Er führe und auch, warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund.
Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wand're in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat! Meiner Stätte.
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt
Aufs neu! Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig . . . ewig . . .

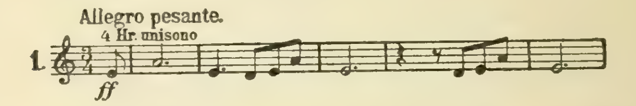
I. Das Trinklied vom Jammer der Erde.

Besetzung: Tenorstimme. — Kleine Flöte, 3 große Flöten, 3 Oboen (die dritte wechselt mit Englisch Horn), Klarinette in Es, 3 Klarinetten in B, Baßklarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Harfen, Glockenspiel, Triangel, große Trommel, Becken und Streicher.
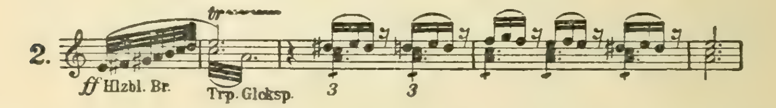
A moll. Drei Strophen, deren jede mit denselben Refrainworten abschließt. Die ersten beiden von annähernd gleicher Ausdehnung; die dritte ungleich länger, weil textlich aus zwei Strophen des Bethgeschen Originals, unter Weglassung eines Zwischenrefrains, zusammengezogen. Kurze Einleitung des Orchesters; die einzelnen Strophen durch etwas ausgedehntere Zwischenspiele getrennt und umrahmt; kurzes Nachspiel.

Ein farbenprächtig schillerndes, vielfach eigenartig zwischen Moll und Dur schwankendes Stück.
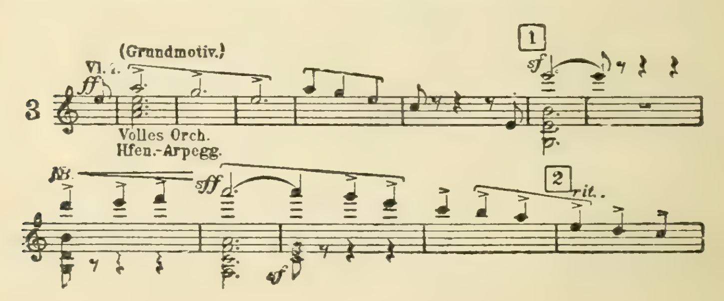
Ein kräftiger Ruf der Hörner,
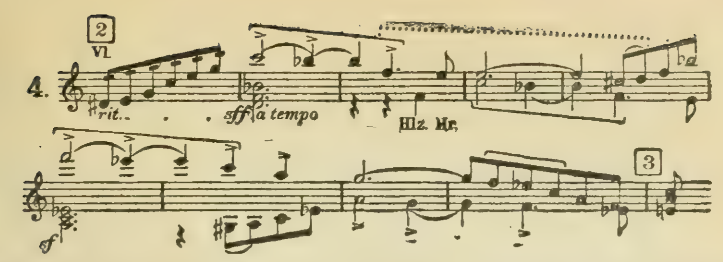


sofort von einem kurzen Trillermotiv der Holzbläser, Bratschen, gedämpften Trompeten und Violinpizzikatos überwölbt,



leitet ein. *ff* löst sich in den Violinen hieraus, vom ganzen Orchester harmonisch gestützt, das oben erwähnte Grundmotiv los. Dasselbe, logisch fortentwickelt und zur Melodie ausgestaltet,
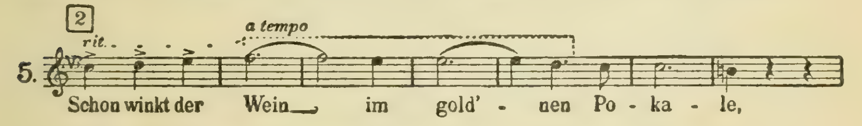


führt mit dem Eintritt der Singstimme in eine aus ihm abgeleitete Variante über,
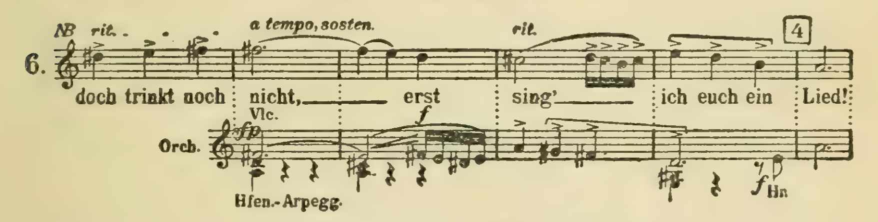


welche mit einer an das Trillermotiv 2 gemahnenden Wendung scheinbar zum Abschlusse der ersten Periode in A dur führt.

Den im Beispiel 3 mit NB. bezeichneten Auftakt verwendet die Singstimme für ihren ersten Einsatz. Dieser Auftakt von drei Noten spielt in dem „Trinklied" eine bedeutsame Rolle. Wenn man den weiteren Verlauf des Gesangspartes verfolgt, so kann man noch oft auf ihn stoßen. Besonders häufig dient er, in Vergrößerung, zur Einleitung des weiter unten stehenden Motives 6.

Vorerst bringt der Sänger aber ein Teilmotiv aus Beispiel 4 (dort und im Beispiel 5 durch eine punktierte Klammer bezeichnet):



Und sodann bei der oben besprochenen Wendung nach A dur ein weiteres:
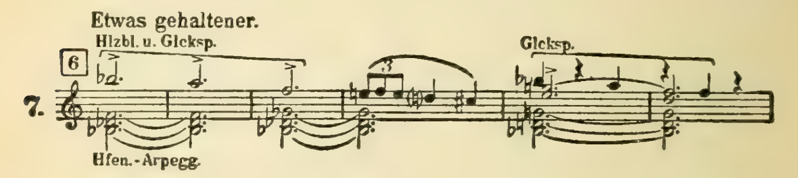


Beiden werden wir noch öfters begegnen. Man beachte die thematische Verwandtschaft von Beispiel 5 und 6 mit den Melodien von 3, zweiter Teil, und 4!
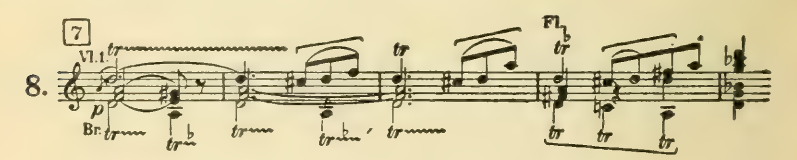
Wie vielerlei ist in diesem ersten Abschnitt vereinigt und wie ist doch alles aus einem Guß! Eine einzige breite Melodie; ein Motiv aus dem anderen abgeleitet; alles enge verwandt, ganz abgesehen von dem jeweiligen Auftauchen des Grundmotivs.

Der Schluß der nun vollendeten ersten Periode erfolgt aber nicht in A dur, sondern n A moll. Die Hörner schmettern ihren Ruf 1 hinein, und ganz wie in den einleitenden Takten führen hiezu Holz-

bläser und Streicher ihr Trillermotiv 2, diesmal aber in der höheren Oktave, durch. Wieder setzt hierauf das Grundmotiv (wie in 3), nun vom Glockenspiel verstärkt, ein, gleich darauf von der 1. Violine in verschiedenartigsten Verkleinerungen weitergesponnen, während das Violoncell Motiv 6 dazu erklingen läßt. — „Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen.“ — Die Modulation führt bei [6] nach B moll; wieder setzt das Glockenspiel, diesmal im Verein mit den Holzbläsern und getragen von Posaunen und Harfen, mit dem Grundmotiv ein. Die Bläser geben ihm eine neue melodische Wendung, welche hier zunächst zur Überleitung in den zweiten Teil der ersten Strophe dient, später aber noch mehrmals wiederkehrt:

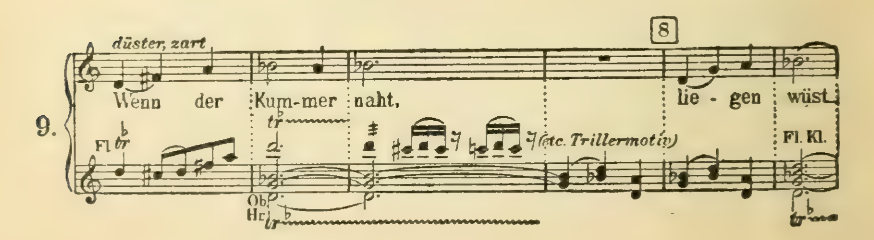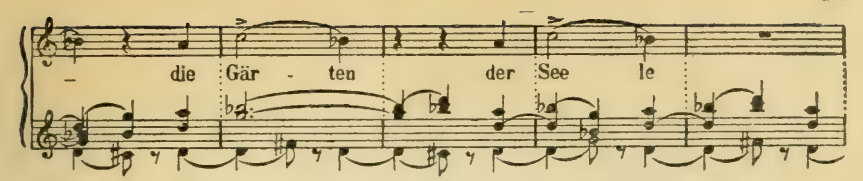


Der zweite Teil der ersten Strophe, in D moll beginnend und später nach G moll leitend, in welcher Tonart er auch abschließt, bringt Elemente aus dem Hornruf 1. Die Quartenschritte in den Trillern der Bratsche erinnern an diesen; die Achtelgruppen der Violinen aber zeigen die Umkehrung des Grundmotivs und damit die Verwandtschaft auch des Hornrufes mit demselben. Die Achtelfigur des vierten Taktes kennen wir bereits aus dem Beispiel 4, Takt 5 und 7. (Der Ansatz dazu lag dort schon im ersten Takt!)
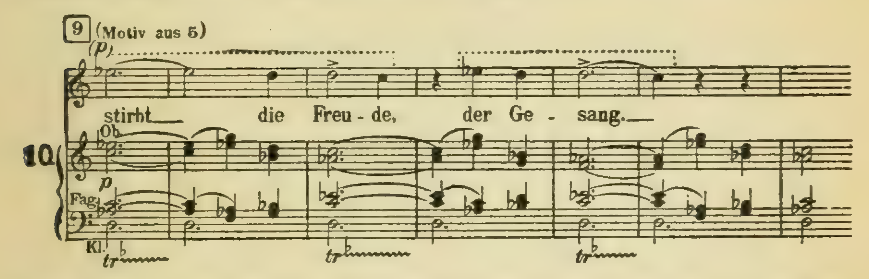


Sogleich spinnt sich das Trillermotiv 2 in den Holzbläsern an (G moll, Quartsext-Akkord), diesmal aber *pp*, gestützt von Trillern des 1. Horns und der Solovioline.

Zu beiden die Tenorstimme:

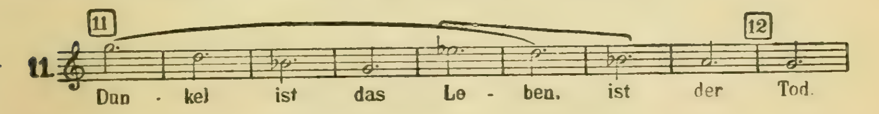




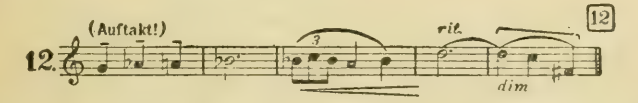
Hier anschließend, bei „welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang" die Melodie des Beispieles 5 mit vergrößertem Auftakt, dazu in Oboen, Flöten und Streichern (Ziffer 9) seltsame aus dem Part der Flöten und Klarinetten von Beispiel 9 abgeleitete Terzengänge, von ebensolchen der Fagotte in Gegenbewegung getragen, und begleitet von tiefen Trillern der 1. Klarinette, immer über dem Orgelpunkt *D*, alles gedämpft und schleierhaft-dämmerig:



Dann wieder der vergrößerte Auftakt *poco cresc.* und wie ein milder Sonnenstrahl blickt das Motiv des Tenors aus Beispiel 6 herein (Klarinette bei 10), sich jedoch sofort wieder verdunkelnd und das die Strophe abschließende Motiv des Sängers einleitend:



Zu letzterem, den zarten Gesang der Klarinette fortspinnend, führt die Oboe mit einer weiteren Variante

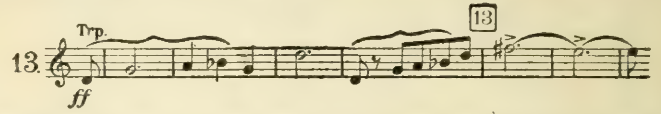


den Abschluß der Strophe melodisch auch im Orchester herbei.

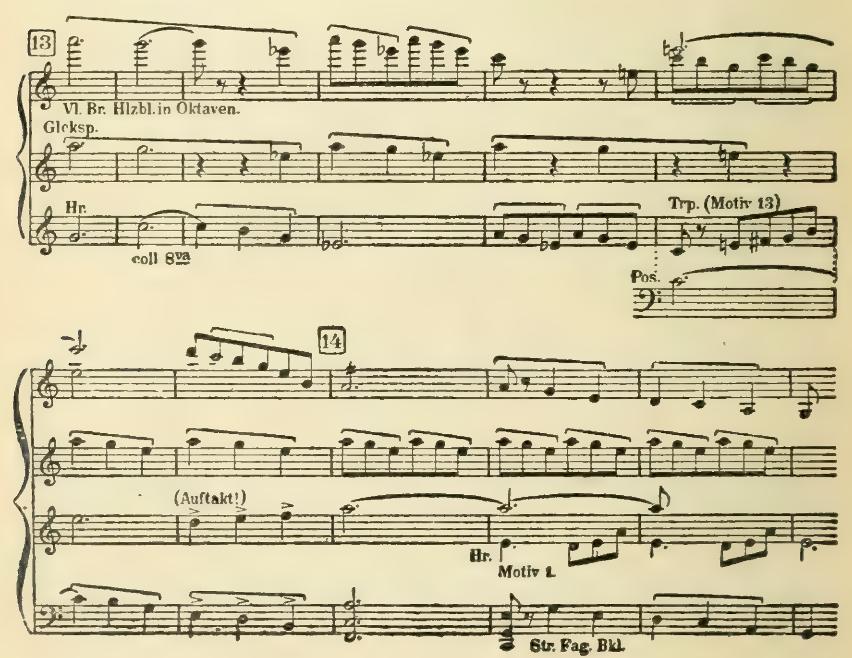
Die getragene Melodie 11 schließt, dem Text entsprechend, jede der drei Strophen ab. Doch singt sie der Sänger zuerst in G moll, dann in As moll und erst am Schlusse der dritten Strophe in A moll, solchergestalt wieder zur Ausgangstonart zurückkehrend, also immer um einen halben Ton höher. Man sieht, auf welch einfache Weise

auch hierin Mahler eine Steigerung seiner Ausdrucksmittel und damit seiner Ausdrucksfähigkeit zu erzielen weiß!

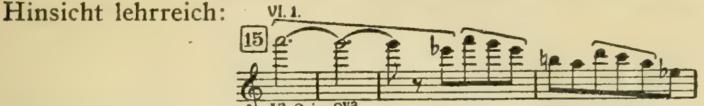
Ein leises Harfenglissando nach oben, in ein *pp* Schwirren der Geigen auf dem verminderten Septimenakkord *G, B, Cis, E* ausmündend, begleitet die letzten Worte des Sängers. (Bei [12].) Doch sogleich bricht *ff* der wilde Hornruf herein, in Verbindung mit dem Trillermotiv der Holzbläser, diesmal in G moll. — Das erste Zwischenspiel hebt an. — Ein neues Motiv der Trompete, verwandt mit dem Melodieabschnitt des Sängers aus Beispiel 9 (bei Ziffer [8]),



bereichert vom vierten Takt nach [12] angefangen die Kombination. Wieder greifen Glockenspiel und Violinen das Grundmotiv 3 auf, diesmal wesentlich verstärkt durch die Holzbläser, und führen es in den mannigfachsten Verschlingungen (auch die Hörner beteiligen sich daran) im Verein mit dem Trompetenmotiv 13 und dem wieder eingreifenden Hornruf über die Tonstufen *C-F-C* zu einem jähen Absturze, aus welchem sich, vier Takte vor dem Eintritt der Singstimme Motiv 4 erhebt. Wie Mahler an dieser Stelle das Grundmotiv in den verschiedenen Stimmen verflicht, möge folgendes Notenbeispiel zeigen:



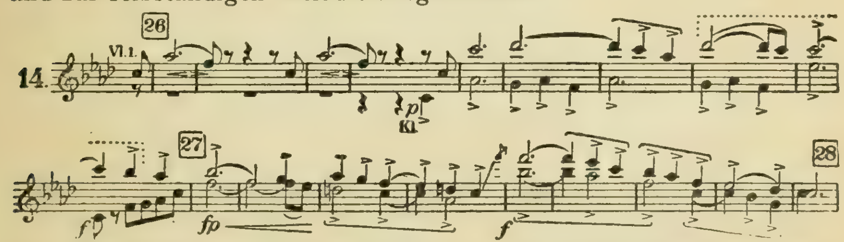
Auch die kurz darauf in Violine 1. auftauchende Episode ist in dieser Hinsicht lehrreich:



Wer aufmerksam Partitur oder Klavierauszug durchnimmt, wird in der nun beginnenden zweiten Strophe alle musikalischen Elemente der ersten unschwer wiedererkennen. Die Wechselbeziehungen beider Strophen zeigen eine geradezu architektonische Regelmäßigkeit im Bau derselben.

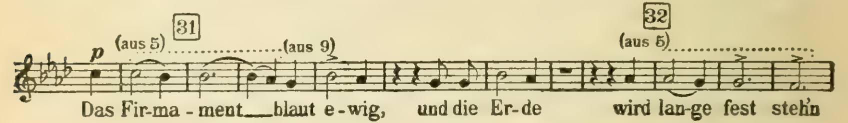
Zunächst die gleichen Wendungen: bei [16] nach A dur (vergl. Beispiel 6) und ebenso wieder der Abschluß in A moll mit Motiv 1 und 2; hierauf, bei den Textworten „Die Laute schlagen" etc. nach *B*, diesmal freilich gleich nach B dur, welch letzteres in der ersten Strophe erst später erreicht wurde; sodann Durchführung des Motivs 7, gleichzeitige Modulation über *Ges* und *Ces* nach Es moll (bei [20]). Zweiter Teil der Strophe mit Motiv 8 in dieser Tonart. Von der Stelle „Ein voller Becher Weins" angefangen Motiv 9 auf dem Orgelpunkte *Es*, bei [23] Wendung nach As dur, dem das As moll des Refrains 11 folgt, beim letzten Worte des Sängers sanft abgelöst von reinem As dur in der Neugestaltung des Grundmotivs analog Beispiel 7.

Das nun einsetzende zweite Zwischenspiel ([25]) zerreißt mit seinem ersten Akkord (Trugschluß nach F moll, Quartsext-Akkord) die milde Stimmung. Leises Tremolo, abwechselnd in den Geigen und Bratschen, von Zeit zu Zeit durch schärfere Akzente unterbrochen, dazu Motiv 3 in der gedämpften Trompete und Teile des Hornrufes 1 im Englisch Horn bereiten das Kommende vor. Zart setzt (bei [26]) die erste Violine, immer noch in F moll, mit einer neuen Kombination von Motiv 1 und 3 ein, dieselbe jedoch bald frei fortspinnend und zur selbständigen Melodie ausgestaltend:
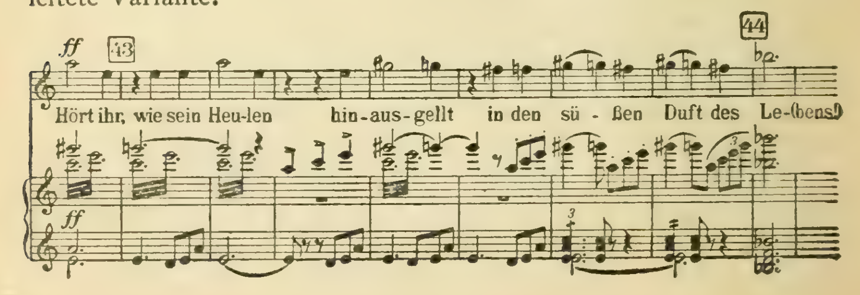


Die Klarinette bringt dazu Motiv 13, zum Schluß ebenfalls nach Motiv 3 gewendet. Harmonisch bietet die Stelle von [27] an ein Ausweichen über die Wechseldominante *B* nach dem Quartsext-Akkord von As dur und ein Zurückkehren über die Dominante *Es* zur Dominante *C*, also wieder nach F moll, welches sofort im Tremolo der Violinen und im Motiv 1 des Englisch Horns einsetzt. Dieses Aus-

weichen aus F moll und immer wieder dahin Zurückkehren ist für den ganzen Abschnitt, soweit das Tremolo andauert, also bis über den ersten Teil der dritten Strophe hinaus ([34]), charakteristisch. Nun in Violine 1. nochmaliges Ergreifen von 15 in neuer melodischer Führung, ebenfalls im Verein mit 13, welch letzteres diesmal jedoch in der Trompete liegt. Nach mehrfachen Zwischenmodulationen und ausgiebiger Benutzung des Grundmotivs Wendung über Es dur zum Quartsext-Akkord von C moll. Das Englisch Horn bringt den Vordersatz von 14 in tiefer Lage und der Sänger setzt zwei Takte vor [31] mit Motiv 5 und damit verwandten Elementen aus Motiv 9 ein:

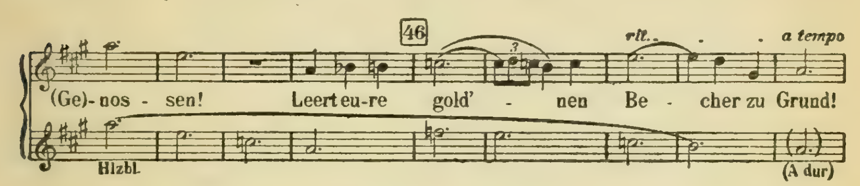


Neuerliches Zurückkehren nach F moll. Zum dritten Male läßt die 1. Violine den Nachsatz von 14 erklingen, wieder in neuer Fortführung, doch diesmal ohne Kontrapunkt. Abermalige Wendung nach As dur. Das Englisch Horn antwortet, noch tiefer als vorher, mit dem Vordersatz von 14; die 1. Violine greift denselben auf, die 2. Violine aber leitet mit 5 nach B moll über, in welcher Tonart eine Kombination der Motive 8 und 5 die Textworte „Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?“ zu leidenschaftlicher Steigerung bringt. Motiv 6 antwortet mit „Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen“ (B dur, dann As dur), wie ein Riß aber geht es beim „morschen Tande“ durchs Orchester, hierauf ein jähes Niederstürzen und Abreißen des Motivs 1, ein Glockenschlag und mit dem unvermittelten *ff*-Eintritt der Haupttonart A moll (bei [39], Hornruf und Trillermotiv 2) ist es, als ob die Hand des Künstlers einen dichten Vorhang wegzöge, damit der Blick frei und ungehindert hinabschweifen könne auf die „Gräber im Mondschein“!

Das ganze Orchester ist im Aufruhr. Wild jagen sich die Motive. Zunächst das Grundmotiv, in ähnlicher Verkettung wie oben (bei Ziffer [13]) abwärtsstürzend, sofort abgelöst durch Motiv 4 (hier imitiert die Trompete!) und dieses gleich darauf wieder durch eine aus dem letzten Hereinbruch des Trillermotivs bei [39] abgeleitete Variante:



Dann mit dem Eintritt des B dur-Dreiklangs nochmals das Grundmotiv, wieder im ganzen Streichorchester abstürzend; — hier nun ist der Eintritt von A dur mit Motiv 6 sowohl die wohltuendste Lösung als auch die logischeste Folge! „Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!“ — Mit dem A moll-Einsatz tritt in den Bläsern ahnungsvoll die Melodie des Refrains hinzu, um sofort wieder mit dem Motiv 7 der Violinen A dur anzuschlagen.



Nun übernimmt der Sänger den Refrain, das Stück zum Schlusse führend. Das nur wenige Takte umfassende Nachspiel des Orchesters läßt aber ein ruhiges Ausklingen nicht zu; *ff* fährt es dazwischen und bringt zum schmetternden Hornruf 1 und dem Trompetenmotiv 13 noch Rudimente von 7 und 1 in ganz neuer Kombination. Mit schwerem Schlag des A moll-Dreiklangs in tiefster Tiefe schließt jäh der Satz.

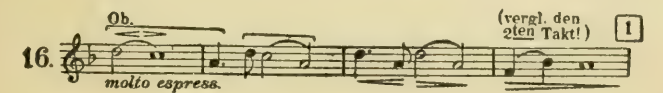
2. Der Einsame im Herbst.

Besetzung: Altstimme. — 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 Harfen und Streicher.

D moll. — Ausgeprägter Gegensatz zu Nr. 1. Die ganze Schwermut der Herbststimmung und des Vergehens, in der Natur sowohl wie im Innern des einsam gebliebenen Menschen, legt die Einleitung des Orchesters dar. Wie Nebelschichten schweben auf dem Orgelpunkte *D* die *pp* Sekundenschritte der sordinierten 1. Violine auf und nieder. Sie durchziehen das ganze Stück und begleiten namentlich die Stellen in Moll:

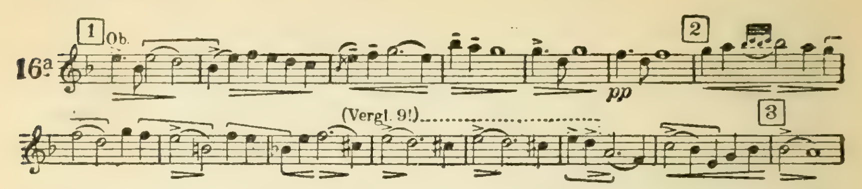


Im dritten Takt setzt die Oboe klagend mit dem Grundmotiv ein:
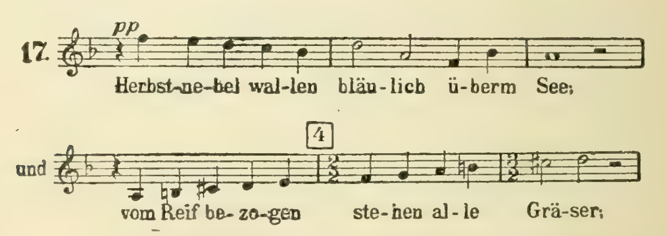


Der neue Rhythmus (Beispiel 16, zweiter Takt) wird sogleich zur Weiterführung des Themas benützt, kehrt oft wieder und beherrscht

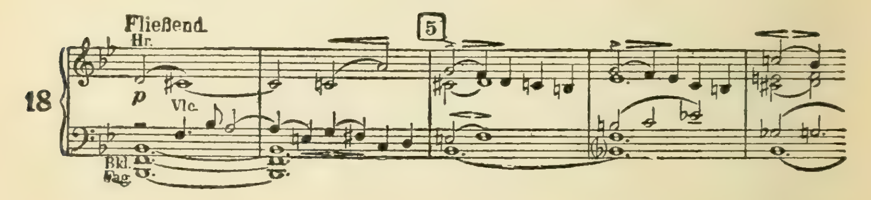
namentlich das Nachspiel des Stückes (von Ziffer [20] an bis zum Schluß). Hier die Fortführung des Gesanges der Oboe, anknüpfend an Beispiel 16:



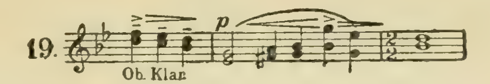
Im zweiten Takt nach [1] gesellt sich zur Achtelbewegung der 1. Violine (gleich einer neuen Nebelschichte) die 2. Violine; die 1. Klarinette dagegen nimmt kurz an dem thematischen Materiale der Oboe teil. Dazu Anschlagen des Orgelpunktes *D* zuerst im Horn, dann in der 2. Klarinette, in der tieferen Oktave abgelöst durch Bratschen und Baßklarinette; endlich noch tiefer durch eine wogende Quintenfigur des Violoncells. Nun übernimmt die Flöte das Thema 16 in der höheren Oktave, sanft von der Klarinette beantwortet, dazu harmonisch ein Schwanken zwischen D dur und D moll in den gedämpften Hörnern, und die Altstimme setzt ein:



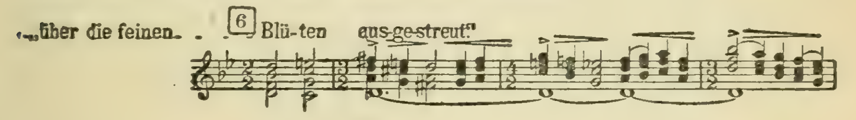
Die Sekundenschritte der Singstimme abwärts und aufwärts beherrschen den ganzen ersten Teil und werden oft auch vom Orchester übernommen. (Die Beziehung der Stelle ü-berm See zu Takt 2 und 4 des Beispiels 16 ist offenbar.) Nach nochmaligem, leisen Anschlagen von 16 in der Klarinette Wendung nach B dur und hiemit Eintritt eines neuen innigen Themas im Horn, dazu eine aus 16 abgeleitete Gegenstimme im Violoncell:



(Daß auch das Hornthema aus 16 entwickelt ist, zeigt der erste Takt desselben.) Und noch ein kurzes, doch bedeutungsvolles Motiv schließt sich hier an das Thema des Hornes an, das innig verwandte:
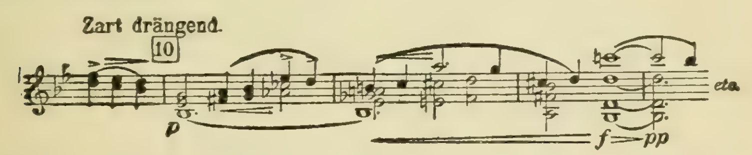


Das thematische Materiale des Satzes wäre hiemit klargelegt. Der weitere musikalische Aufbau dürfte an der Hand des hier Angeführten unschwer zu erkennen sein. Zunächst Wiedereinsetzen des leisen Wogens in den Streichern in Verbindung mit 17. Interessant ist hier, wie Mahler die letzten Takte der Singstimme in den Holzbläsern aufgreift und episodistisch weiterspinnt:

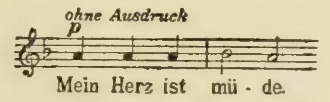


(Vergl. im Es-dur-Satz bei [18] einen ähnlichen Vorgang!)

Sodann kurzes Verweilen in der wiedergewonnenen Haupttonart, mit 17 im Gesang und *imitando* in der Oboe, und ein neuer, noch wärmerer Eintritt des edlen Hornthemas 18 mit Gegenstimme in Bratsche und Fagott, im Solovioloncell zart weitergeführt. Zum erstenmale beteiligen sich jetzt die Violinen mit dem innigen Motiv 19 am Gesange und führen ihn, unter verstärktem Wogen der begleitenden Stimmen, „zart leidenschaftlich" zu kurzer, ausdrucksvoller Steigerung:
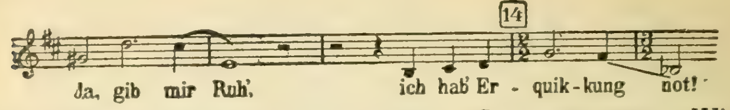


Abermaliges Zurücksinken zur düsteren Stimmung des Anfanges (D moll [11]):
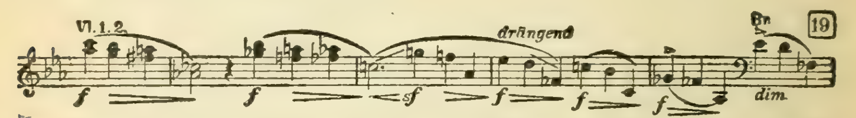


Es ist recht schwer, bei dem Überreichtum an feinen Details nicht allzu langatmig zu werden. Doch kann ich es mir nicht versagen, hier auf die köstliche Stelle „Meine kleine Lampe erlosch mit Knistern" und auf das darauffolgende „es gemahnt mich an den Schlaf" hinzuweisen. Wie einfach und durchsichtig ist doch all dies! Nur wenige, anscheinend dürftige Striche — und wie treffend zeichnet

die Meisterhand! — Nun bei [13], mit der Wendung nach D dur, Motiv 19 im Alt und in den Klarinetten, in Imitationen gefolgt von den Violinen (Tutti und Solo); — welche Welt des Schmerzes liegt in dieser Stelle!
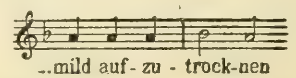


Kein Erheben daraus ist der ringenden Seele verstattet. Wieder ziehen die Nebelschwaden dahin; wieder erklingt der entsagungsvolle Gesang des Themas 16, zunächst im Fagott, dann in der Oboe, noch später im Horn. (D moll [15] — [17]).

Zum dritten- und letztenmale hebt sich das Hornthema in B dur empor ([17]) und führt im ganzen Orchester zu „großem Aufschwung". (Es dur [18]). „Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen?" Wie mit Himmelsstrahlen blickt noch einmal Motiv 19 in den Violinen hernieder:



Es ist umsonst! Wem „auf dieser Welt das Glück nicht hold", dem scheint die Sonne der Liebe nicht mehr: in schmerzlicher Resignation klingt der Satz aus. Mit dem Motiv des „Mein Herz ist müde" endet die Singstimme:



Noch einmal stellen sich die schreitenden Stimmen ein (Streicher und Fagott, Motiv 17) und schreiten übereinander hinweg; die Nebel ziehen sich über das Bild und mit dem klagenden Gesang der Oboe, von Fagott, Horn und tiefen Klarinetten beantwortet, verhallt *pp* das Nachspiel.

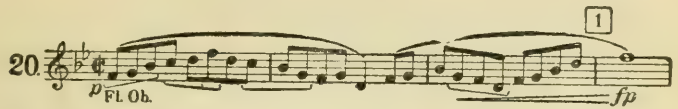
3. Von der Jugend.

Besetzung: Tenorstimme. — 2 kleine Flöten, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, Trompete, Triangel, Becken, große Trommel und Streicher.
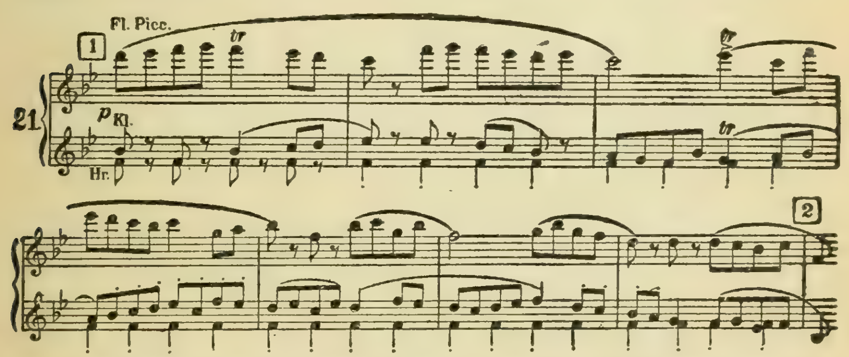
B dur. — Dieser Teil, sowie die beiden auf ihn folgenden, sind freudiger Lebensbejahung gewidmet. Der Gegensatz zwischen dem schwerblütigen zweiten und dem „behaglich heitern" dritten Satz ist schon dadurch gegeben und ist ein wirklich und restlos vollständiger. Wie ein Rätsel bedünkt es mich, daß unsere wunderlich verdrehte Zeit, der so oft die Grimasse oder noch schlimmer — die Zote den

Humor ersetzt und die sich in jeder Kunstgattung an die Fratze gewöhnt hat, — daß unsere Zeit einen Künstler hervorzubringen imstande war, der solch ein Stück reinsten, goldensten Humors erfinden konnte!
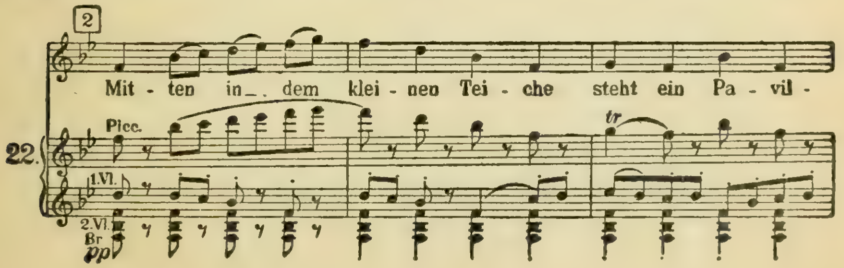
Zwölf Takte Vorspiel. Das Horn schlägt zweimal den Ton *F* an, dazu zwei leise Triangelschläge — und zum ersten Male in dem ganzen Werk tritt ein ans Chinesische leicht anklingendes kurzes Thema auf (im Pentachord *B, C, D, F, G*):
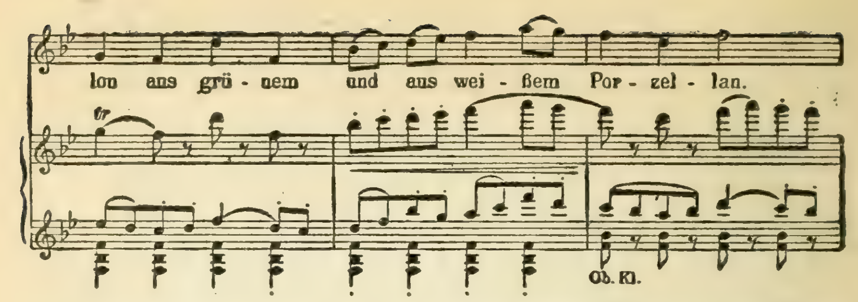


Dieses Thema enthält das Grundmotiv, anfangs in der Umkehrung, als Bestandteil. Mahler verwendet es aber nur zum zweimaligen Einleiten und Beschließen des B dur-Satzes (hier und Takt 3 ff. nach Ziffer [4], dann später bei Ziffer [14] und beim allerletzten Ausklingen). Sofort wird es durch Flöte und Piccolo abgelöst, welche, von einer Gegenstimme der Klarinetten getragen, mit einem neuen Thema antworten:
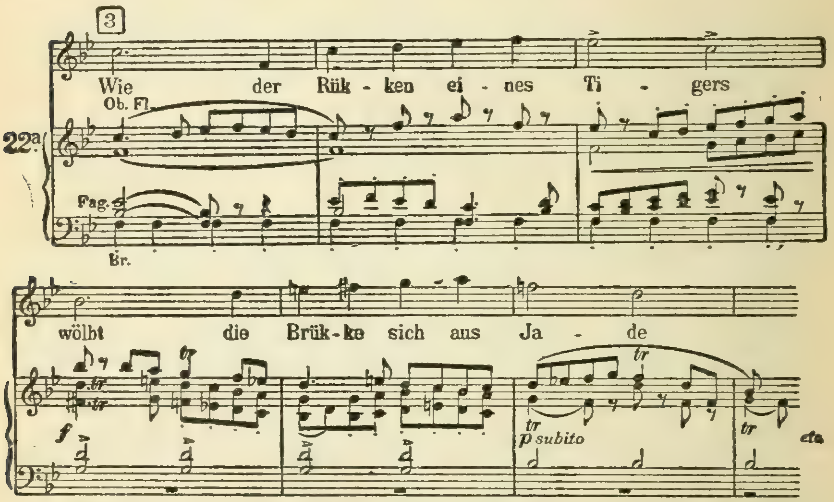


Doch auch dieses Thema klingt in seinen Schlußwendungen an 20 und damit an das Grundmotiv an. In der gleichen fröhlichen Stimmung setzt nun der Sänger ein, von leichten Rhythmen der Streicher begleitet, während das Piccolo zwei Oktaven höher leise mitpfeift:
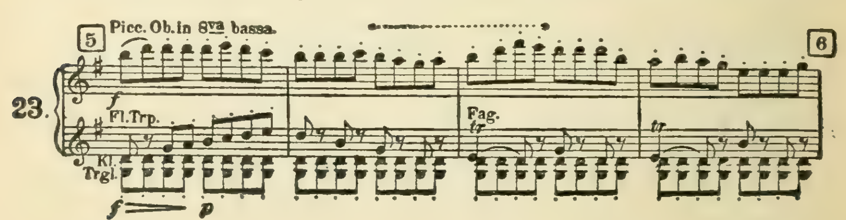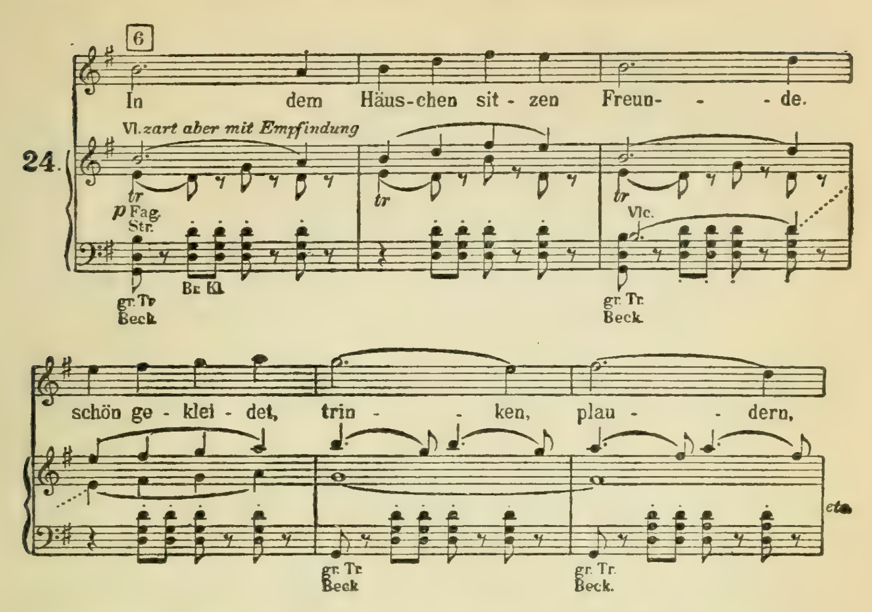




Anschließend daran die Fortführung dieser Melodie in den Flöten und Oboen:
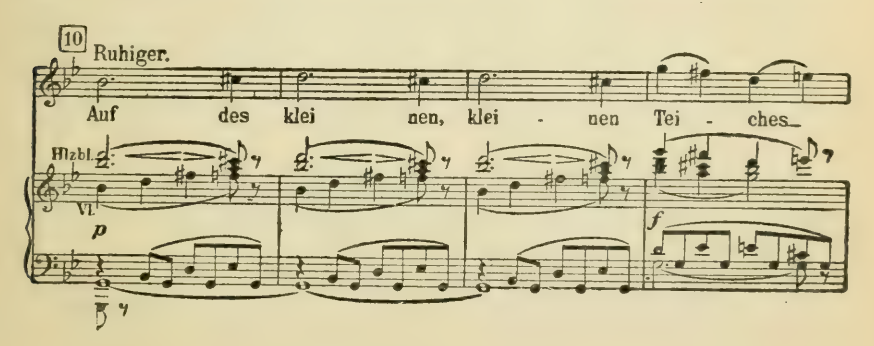


Alles ist Leben und bunte Beweglichkeit; die reizvollen Motive der Bläser sind selbst wie zierliche Nippes „aus grünem und aus weißem Porzellan". Noch einmal greift (bei [4]) die Oboe das Thema des Sängers auf, die Klarinetten murmeln dazu Motiv 20, dann eine unvermutete Wendung nach G dur, und während die Flöten und die gedämpfte Trompete das Gesangsthema weiterführen, erscheint im Piccolo und in den Oboen dazu ein neues prickelndes Motiv, rhythmisch vom Triangel begleitet:
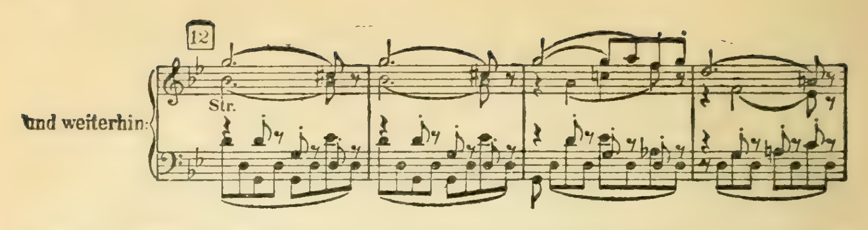


Dieses Motiv leitet in den zweiten Teil des Stückes ein:



Violinen und Violoncell singen mit, dazu leise, köstliche Trommel- und Beckenschläge. Die neue Melodie kontrastiert durch ihren ruhigen Gang wirksam zu dem putzigen Geplauder der Bläser. Doch auch an dieser Melodie können wir bei näherem Zusehen ihre Entwicklung aus 23 erkennen. (Man vergleiche die im Beispiel 23 zwischen den beiden Sternchen stehende Stelle.) Das lustige Necken der Holzbläser schiebt sich, trennend und wiedereinleitend, zwischen die einzelnen Teile der Melodie 24 ein. Der dritte Teil derselben (Ziffer 10 G moll) zeigt eine schon kurz vorher in Solovioline, Flöten und Oboen angedeutete Weiterentwicklung der Melodie in aus ihr gewonnenen Episoden:





Dann nochmals zwei leise Trommel- und Beckenschläge, ein kurzes Verzögern und mit dem hellen Triangel- und Horneinsatz (Ziffer 14 *Tempo I. subito)* kurze Wiederholung des ersten Teils in B dur: „Alles auf dem Kopfe stehend . . .“ Und ganz zum Schlusse Melodie 24 im Tenor und in der hohen Lage der Violinen, dazu die Staccatomotive der Holzbläser, immer höher strebend und *ppp* ausklingend.

Ein überaus kostbares, entzückendes Genrebild hat uns der Meister mit diesem Stück geschenkt.

4. Von der Schönheit.

Besetzung: Altstimme. — Kleine Flöte, 3 große Flöten, 3 Oboen, Klarinette in *Es*, 3 Klarinetten in B, 3 Fagotte (das dritte wechselt mit Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Mandoline (stark besetzt), 2 Harfen, Glockenspiel, große Trommel, Becken, Pauken, Tamburin und Streicher.

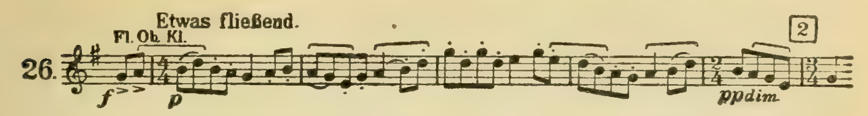
G dur. — Die Stimmung des dritten Satzes erscheint hier ins Weichere, Weibliche und Warm-Sonnenhafte vertieft. Diese neue Stimmung zeigt der liebliche erste und der dem erregten Mittelsatz folgende dritte Teil dieses Stückes. Die Verwandtschaft der nun verwendeten Hauptthemata mit denjenigen des dritten Satzes ist durch ein ähnliches Einfügen des Grundmotivs als Bestandteil gegeben. Auch das (chinesische) Pentachord — hier *G, A, H, D, E* — taucht wieder auf, der betreffenden Melodie große Ähnlichkeit mit — oder doch wenigstens verwandtschaftliche Beziehung zu Motiv 20 verleihend.

Kurze zarte Einleitung des Orchesters. Gedämpfte Violinen bringen mit Flöten und Horn das erste Thema:
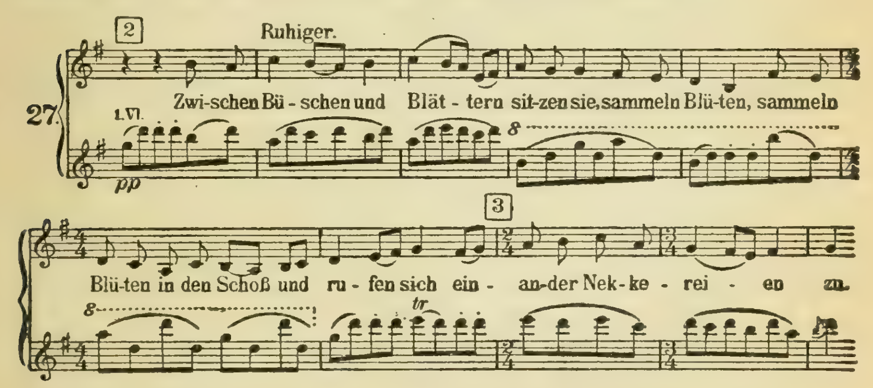


Aus den ersten Figuren von 25 entwickelt sich in den Holzbläsern, von Harfe und Streichern leise begleitet, nun das neue „chinesische“ Thema (Pentachord!), das bestimmt ist, in diesem Satz eine viel
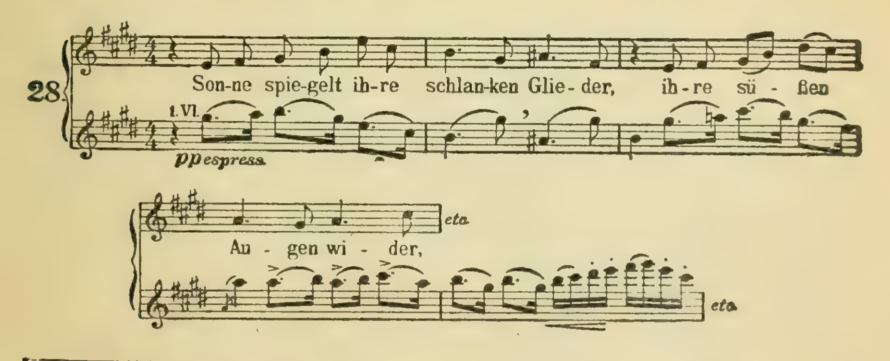
größere Rolle zu spielen, als das korrespondierende im dritten Satz *):



Dazu die Altstimme: „Junge Mädchen pflücken Blumen, pflücken Lotosblumen an dem Uferrande." Zu einer erquickenden Weiterführung der Gesangsmelodie gesellt sich eine schwebende Figur der ersten Violine (bei Ziffer [3] zeigt dieselbe Verwandtschaft mit 25, Takt 4 und 5), leise Schläge des Glockenspiels mischen sich darein, alles äußerst zart, innig, klar und durchsichtig. Es ist, als webten die lichten Strahlen der „gold'nen Sonne um die Gestalten".



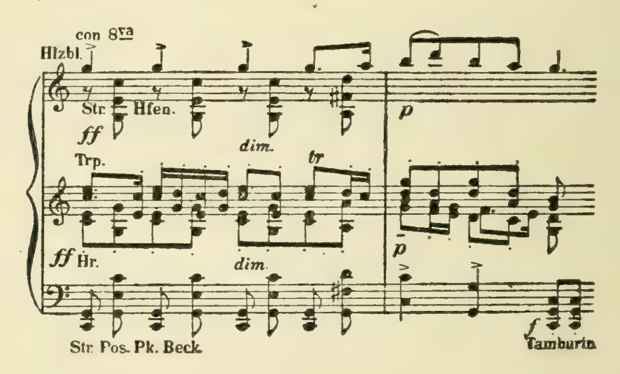
Nun kurze Wiederholung von 25 und 26, dann plötzliche Wendung nach E dur mit 25 in den Holzbläsern (Analogie der Modulation mit Satz 3, Ziffer [5] !); unmerklich entwickelt sich hieraus eine neue Fortführung in Violine und Flöte ([5] ff.) sowie ein neues, anfangs aus 26 entwickeltes Motiv im Alt.
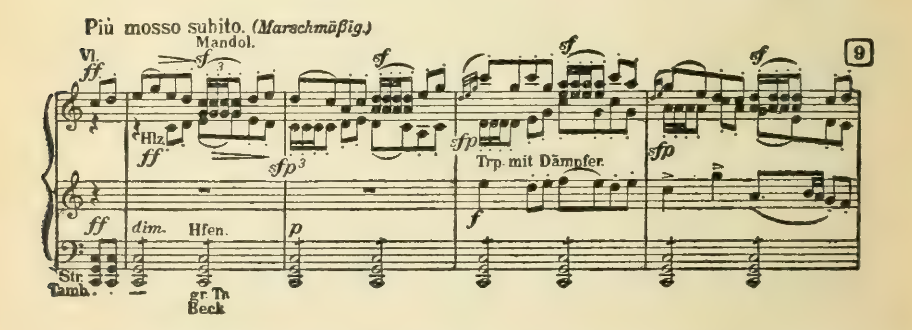


*) Keine chinesischen Originale, sondern von Mahler frei erfunden.

In luftigem Wiegen und Säuseln umspielen die Geigen den Gesang; nur wenige andere Stimmen beteiligen sich an dem reizvollen Spiel: außer den übrigen Streichern (ohne Kontrabaß) noch Harfe und Horn, gelegentlich kleine Flöte, Oboe und Klarinette. Leichtes Wiederanschlagen von 25 in G dur, dann dreimaliges plötzliches Innehalten und gleichsam in die Ferne Lauschen, immer wieder unterbrochen durch flutende Figuren aus Beispiel 25 mit Läufen in den Streichern und Harfenglissandi.

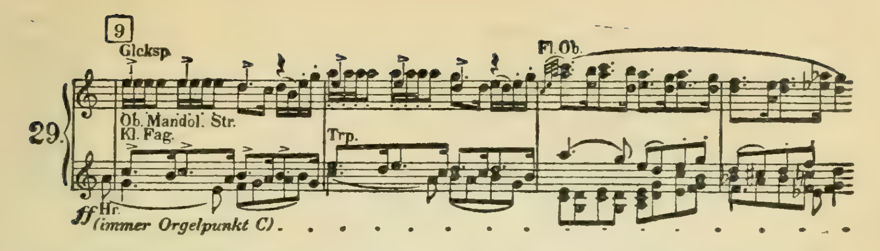
Ein Neues, Fremdes kommt heran, immer näher und näher, und mit dem C dur-Einsatz (Ziffer 8) bricht's jubelnd herein; das ganze Orchester jauchzt mit, Fanfaren in Trompeten und Hörnern ertönen, alle Schlaginstrumente wirbeln und die Holzbläser schlagen kurz 26 an,



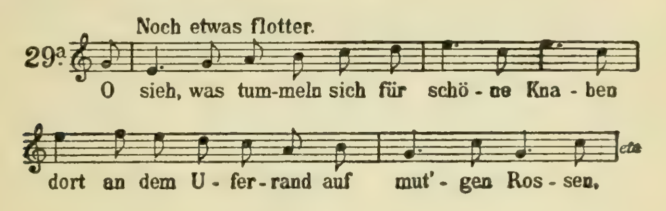
welches Thema gleich darauf im Kanon *(Più mosso subito. Marschmäßig)*, von stampfenden Rhythmen des Tamburins und der Bässe begleitet, weitergeführt wird. Mandolinen verschärfen den Rhythmus. Dazu ein lustiges Motiv in der Trompete:
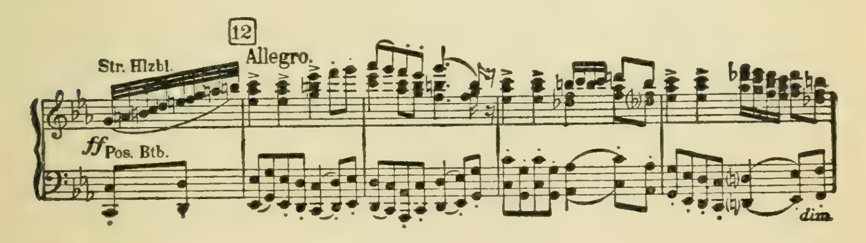


Zu einer neuen Weiterführung des Themas kombinieren die Hörner nun ein Motiv,



das im Anschlusse daran sogleich von der wiedereinfallenden Singstimme aufgenommen und durchgeführt wird:



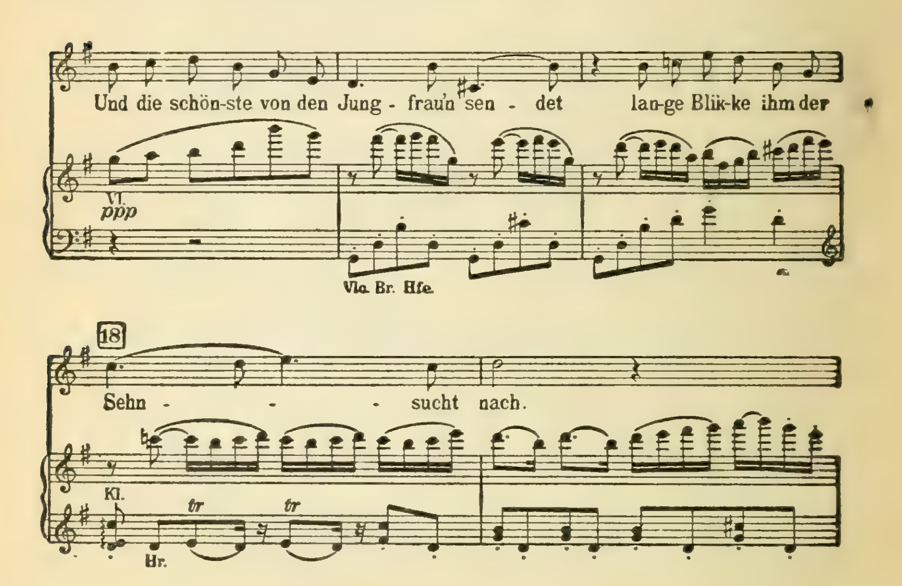
Dazu ein fortwährendes Steigern des Tempos, über „Noch etwas flotter“ und „Immer fließender“ zum Allegro des Eintrittes von C moll mit Thema 26 in Posaunen und Baßtuba und mit einer kräftigen Gegenstimme in Violinen und Holzbläsern:



Ein überaus belebtes, fröhliches Getümmel ungebärdiger, kraftstrotzender Jugend! Nochmals blickt Thema 29 bezw. 29 *a* in den Hörnern, dann in den Streichern, herein, und mit der Wendung nach F dur (Ziffer 14) ist die lustige Kavalkade vorbeigezogen. Nur „das Roß des einen wiehert fröhlich auf und scheut und saust dahin.“ Der Tumult des Orchesters klingt allmählich aus; wohl bleiben die erregten Rhythmen noch festgehalten, leichte Figuren (Grundmotiv!) erklingen in den Holzbläsern: „Hei! wie flattern im Taumel seine Mähnen, dampfen heiß die Nüstern!“ — In der Ferne verschwinden die Reiter.

Zu dem Realistischesten, was Mahler geschaffen, gehört dieser keck hingeworfene und wie im Sturm an uns vorüberziehende Allegrosatz.

Unvermittelt und doch unmerklich vollzieht sich der Stimmungswechsel. Mit dem sanften Eintritt der Themata 25 und 26 in B dur kehrt wieder Ruhe ein, webt wieder „gold'ne Sonne um die Gestalten". Dann Wendung zur Haupttonart (Ziffer [17]), ganz analog der korrespondierenden Stelle im ersten Teil (dort bei Ziffer [5]), jedoch unter Vertauschung der Melodien. Hier greift die Singstimme den früheren Part der Violinen auf, während wieder die Violinen die dortige Gesangsmelodie übernehmen und aus deren motivischem Materiale ihre zarten Melismen ableiten:



Anschließend hieran die schwebenden Violinfiguren und die Melodie der Sängerin aus 27: „In dem Funkeln ihrer großen Augen . . ."

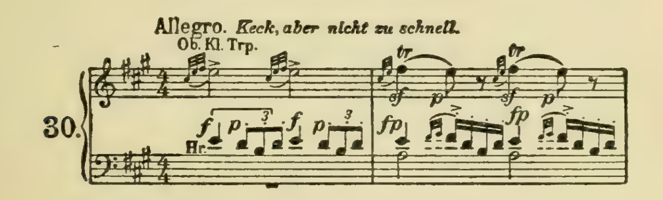
Das (längere) Nachspiel des Orchesters bringt zunächst zur Weiterführung der ebengenannten Violinfiguren eine kurze Wiederholung der Melodie der Singstimme in den Flöten und Oboen, in deren Schluß Klarinetten und 2. Violine nochmals die Kombination des Beispiels 28 mischen, welche Kombination den noch übrigen Teil des Nachspiels ausfüllt. Gleichzeitig leise Wendung nach G moll, klagend „schwingt die Erregung ihres Herzens nach". Fagotte, Oboen, Violinen übernehmen nach einander das Thema unter gleichzeitiger Modulation nach Es dur. Mit dem Eintritt des Quartsext-Akkordes von G dur aber führen es die Klarinetten, sanft verheißend, zum tröstenden Schluß. Mit einer zarten Andeutung der Violinfigur in den Bratschen klingt der liebliche Satz in hohen Flageolett- und Flötentönen aus.

5. Der Trunkene im Frühling.
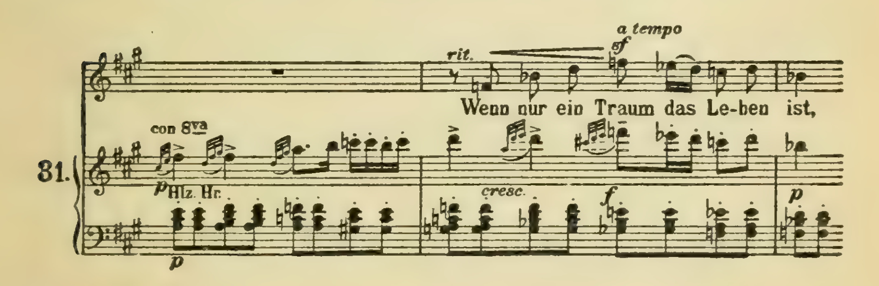
B e s e t z u n g: Tenorstimme. — Kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, Klarinette in Es, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, Trompete, Harfe, Triangel und Streicher.

A d u r. — Ein kräftig Stück derberen Humors von treffendster Realistik, voll köstlicher Einfälle und reich an feinen Zügen.

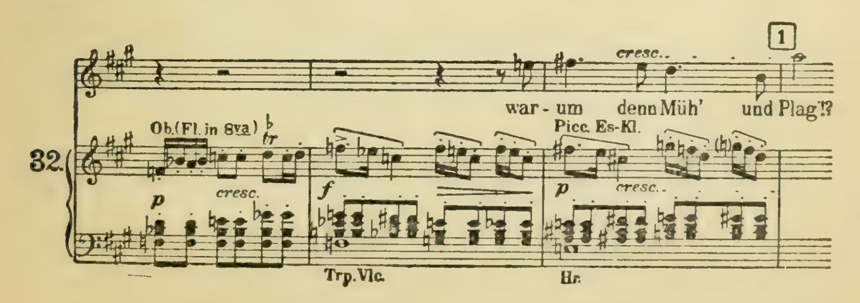
Das Grundmotiv in den Hörnern in Verbindung mit übermütigen Vorschlägen und Trillern in den Bläsern leitet, stets bereichert, alle A dur-Einsätze ein.



Aus den Vorschlägen entwickelt sich ein launig dahinhüpfendes, frisches Thema, das sich der Sänger sofort zu eigen macht:
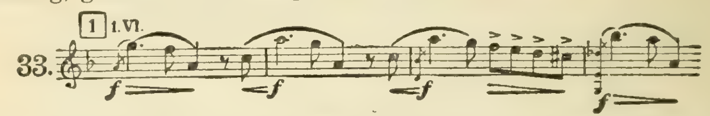


An dieses knüpft sich ein zweites, ebenso kurzes und prägnantes Thema, in dessen Verlauf das Grundmotiv, zu Figuren verkürzt, wieder bemerkbar wird:

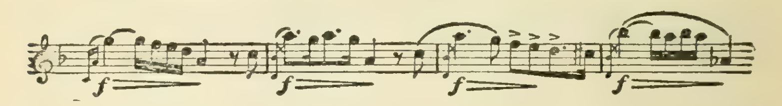


Hier ist das stets wiederkehrende, sprungweise Erfassen eines hohen Schlußtones von seiten des Sängers höchst charakteristisch. Es ist gerade so, als ob der Trunkene sich recht von Herzen ausschreien wollte!
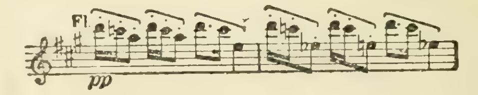
Das nun in F dur einsetzende Thema 33 des Orchesters erfährt im weiteren Verlauf des Satzes in den verschiedenen Stimmen, auch im Gesang, große Verwendung in mannigfaltigster Art.



Mit der Rückführung dieses Themas nach A dur schließt die erste kurze Strophe, der eine ganz ebenso gebaute zweite folgt. Hier wäre auf das Wiederauftreten der Melodie 33 in der zweiten Strophe zu verweisen (vier Takte vor Ziffer [4]), welche Stelle Mahlers Art, seine Motive thematisch zu variieren, typisch zeigt:
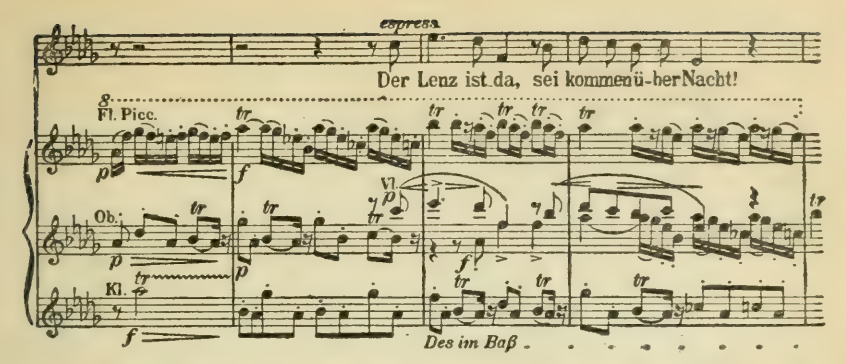


Daß aber auch das Thema 33 überhaupt aus dem Grundmotiv abgeleitet ist, beweist seine Verwendung im dritten und vierten Takt nach Ziffer [5]:



dazu in der 1. Violine:



Der weitere musikalische Strophenbau des Satzes mit seiner thematischen Gliederung ist so deutlich und den jeweiligen Wendungen des Textes so eng angeschmiegt, daß eines genaueren Daraufeingehens füglich entraten werden kann. Es bleibt nur übrig, besonders hervorragende Stellen des näheren zu beleuchten. Zunächst die verträumte Stimmung des „Was hör' ich beim Erwachen?" bis „der Vogel zwitschert: Ja!" mit den lieblichen Vogelstimmen (Variante von 30 bei Ziffer [7]). Dann die warme Vertiefung des Ausdrucks bei Ziffer [8] (Wendung nach Des dur): „Der Lenz ist da", hier musikalisch variiert aus 32 und verbunden mit 33:
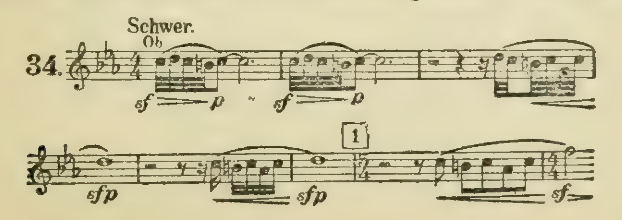


Ferner der Rückschlag in die Trinkerstimmung bei [10], C dur (mit 33), die bedeutend ausgeschmückte und bereicherte Einleitung (30), zwei Takte vor [12] (letzte Strophe) und endlich der prächtige, ebenfalls aus 30 genommene Abschluß des Satzes bei [14]. Hier ist es, als ob der ganze Chor der Vögel spottend mit einstimmen wollte in das tolle Gelächter des Trunkenen!

6. Der Abschied.

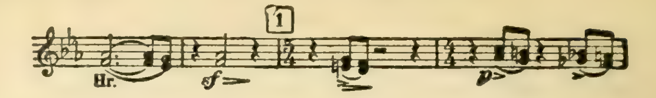
Besetzung: Altstimme. — Kleine Flöte, 3 große Flöten, 3 Oboen (die dritte wechselt mit Englisch Horn), 3 Klarinetten, in B, Baßklarinette, 3 Fagotte (das dritte wechselt mit Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Harfen, Mandoline, Celesta, große Trommel, Tamtam und Streicher.

Cmoll-Cdur. — Der am breitesten angelegte Teil des ganzen Werkes. Die größere zeitliche Ausdehnung ist übrigens schon durch den Text bedingt, welcher aus zwei Gedichten der Bethgeschen Sammlung „In Erwartung des Freundes" und „Der Abschied des Freundes" besteht. Ein Stück voll herrlicher Tiefe und erhabener, dem Schmerze der Entsagung entrungener Ruhe. Der denkbarste Gegensatz nicht nur zu dem unmittelbar vorausgegangenen, sondern auch zu allen übrigen Sätzen, vielleicht Nr. 2 ausgenommen, mit welcher die Stimmung einige Verwandtschaft zeigt.

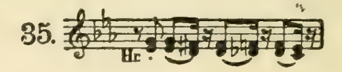
Ein zweimaliges Anschlagen des großen und Kontra-*C* in den Bässen, Harfen, Hörnern und im Kontrafagott, von dumpfen Schlägen des Tamtams gefärbt, leitet ein. Über diesem Orgelpunkt bringt die Oboe, von Hörnern harmonisch gestützt, das erste Thema:
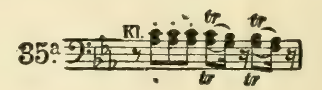


Aus den gleichzeitigen Terzengängen der Hörner



entwickelt sich ein neues, vornehmlich begleitendes Motiv.



später (von Ziffer [4] angefangen) in erweiterter Fassung:



Dieses Motiv ist aus der Melodie des Sängers in Nr. 1, Ziffer [9]: „stirbt die Freude, der Gesang" (vergl. Beispiel 10) gebildet und erfährt im weiteren Verlauf des Satzes die mannigfachste Verwendung. Dem Thema der Oboe aber schließen die Geigen ein neues, wie aus ihm abgeleitetes an:
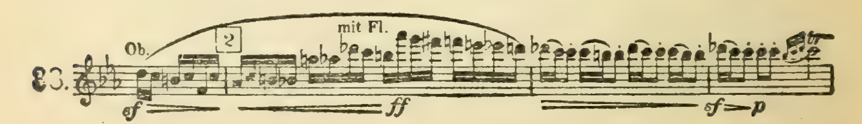


stets über dem Orgelpunkt, der aus seinem starren Anschlagen des Tones *C* allmählich in Bewegung gerät
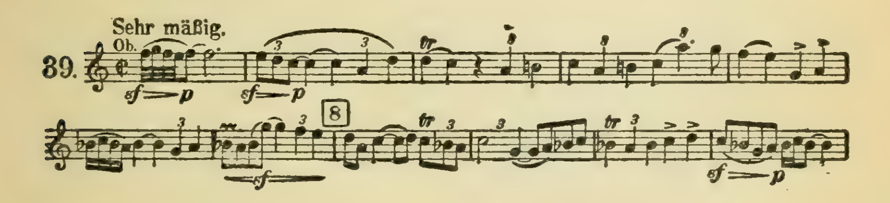


und ein weiteres einfaches Motiv bildet: 37. Aus

Thema 34 aber leiten sich Figuren ab, jäh emporsteigend und zögernd wieder zurücksinkend:

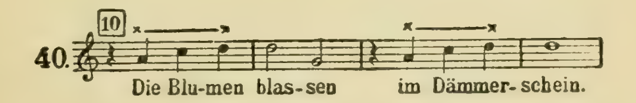


Über dem noch immer fortdauernden Orgelpunkt beginnt die Altstimme „in erzählendem Ton“, ihren rezitativartigen Gesang mit Motiv 10: „Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.“ Wie ein einsamer Vogel trällert dazu die Flöte das Oboenthema (34), zum Beschluß kadenzartig gleichsam in bloße Naturlaute übergehend. — Es ist unmöglich in alle die feinen und feinsten Züge näher einzugehen. Es möge nur verwiesen sein auf die warme Weiterführung bei „wie eine Silberbarke schwebt der Mond“, wo zum erstenmale der Orgelpunkt verlassen wird (Klarinetten mit 36), dann auf die Altstelle „Ich spüre eines feinen Windes Weh'n“ mit 37 in Singstimme und Harfen (vorher die Durchführung dieses Motivs als Begleitung in den verschiedensten Stimmen!) und endlich auf den Abschluß dieses ersten Teils mit 34 und 38 in Flöten und Kontrafagott.
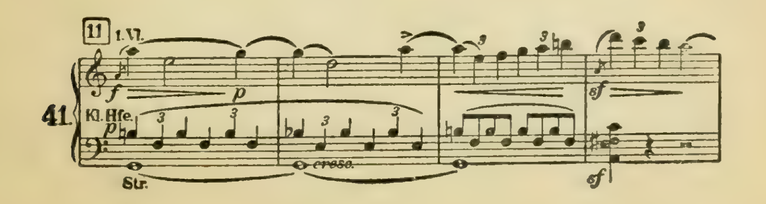
Leise heben nun Klarinetten und Harfen eine murmelnde Begleitung an (Motiv 37 rhythmisch teilweise verändert), dazu bringt die Oboe eine neue, innige, an die Anfangsfigur von 34 anknüpfende Melodie:



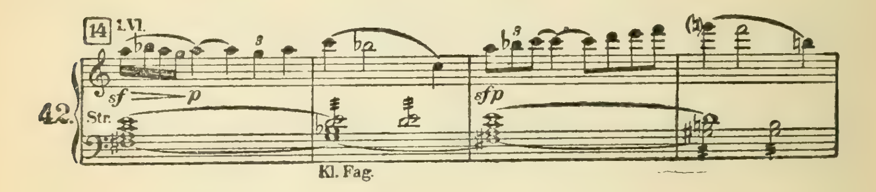
„Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.“ Die Quartenansätze bei Ziffer [8] erfahren weitere Ausgestaltungen, zunächst bei der ausdruckstiefen Stelle:



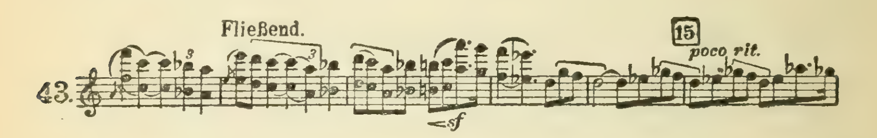
sodann bei „Etwas bewegter“ in Verbindung mit 10 im Horn und gleich anschließend hieran bei Ziffer [11], wo aus ihnen eine mehrfach wiedererscheinende bedeutungsvolle Wendung hervorblüht:



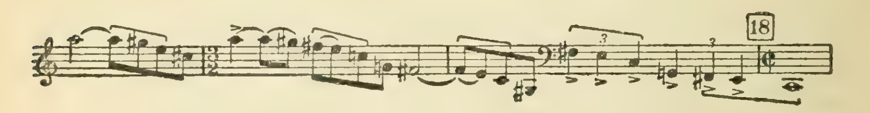
Das Grundmotiv, schon der Melodie 39 hie und da als Bestandteil eingefügt, in 40 aber zum erstenmal „krebsgängig“ angewendet, (diese Form spielt im weiteren Verlaufe eine hervorragende Rolle), regt sich nun immer mehr. Im Anschluß an die leidenschaftliche Steigerung der Melodie bei Ziffer [14] „Alle Sehnsucht will nun träumen“,



tritt es schon bestimmter hervor
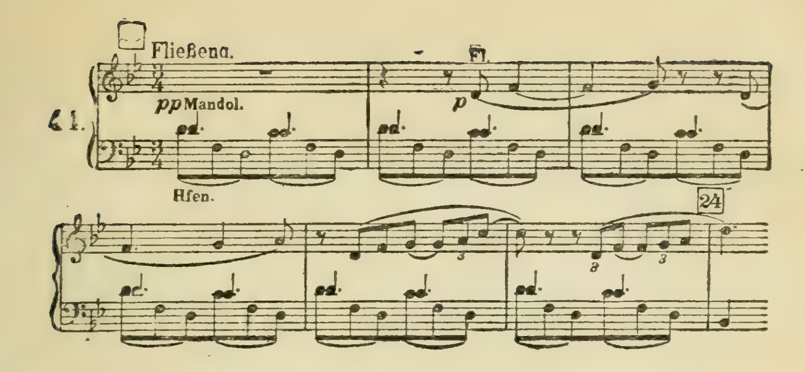


und gleitet zum Beschluß dieses melodisch reichbewegten Teiles in Klarinette und Baßklarinette durch fast vier Oktaven abwärts:
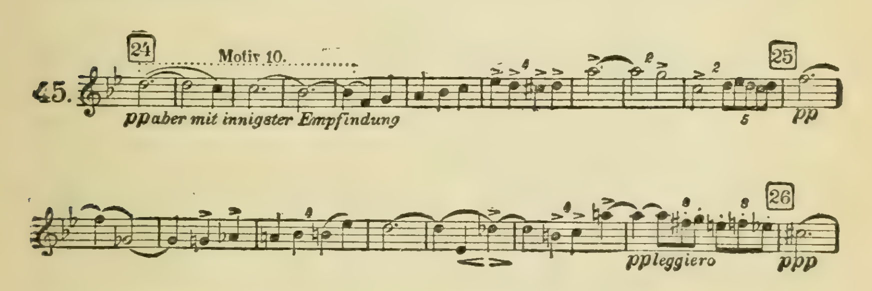


Nach diesem Abwärtssinken ein leises Rauschen und Raunen in der Tiefe, verschlafene Vogelstimmen dazu (Motive 34 und 37): „Die Vögel hocken still in ihren Zweigen“, nochmals leichtes Abwärtsgleiten, alles über dem Orgelpunkt *A*: „Die Welt schläft ein“. Wie ein fernes Echo widerhallt das Horn, dann leises Verklingen in der Tiefe. Die Altstimme hebt an, ganz wie zu Anfang frei deklamatorisch, auch hier mit 35 beginnend: „Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten. Ich stehe hier und harre meines Freundes; ich harre sein zum letzten Lebewohl.“ Dazu wieder der einsame Vogel in den Zweigen. Kurzer Halt. —

Mandoline und Harfen, leicht von den Streichern unterstützt, weben nun eine zarte Begleitung zu dem Motiv 40 der Flöten (Grundmotiv krebsgängig), das, immer mehr und mehr nach oben strebend,



endlich in einen überaus gefühlstiefen, sehnsuchtsvollen Gesang der Violinen ausmündet:



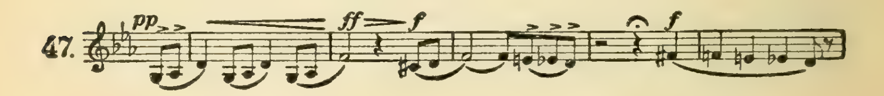
Das hier anschließende und über neun Takte (von 26 bis 27) sich erstreckende, scheinbare B moll, in welches hinein die Flöten wieder ihr einleitendes Motiv 44 einflechten, ist nur ein einziger großer Vorhalt vor dem auflösenden B dur beim Eintritte der Singstimme. (Daher *Cis* in der Violine.) Die Singstimme greift mit „Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen" das Thema der Violine auf, diese aber singt, es variierend, ununterbrochen fort und geht schließlich in das bedeutungsvolle Motiv 41 über, welch letzteres das darauffolgende kurze Zwischenspiel des Orchesters in Kombination mit 44 beherrscht. Unendlich fein benützt Mahler das Motiv 44 in der Singstimme „Ich wandle auf und nieder" und verbindet es mit 10 in Violine, Horn und Fagott und der (vergrößerten) Fortführung von 44 in Flöten und Klarinetten. Und nun möge mir vergönnt sein, auf den gefühlsüberströmenden Höhepunkt dieses herrlichen dritten Teils hinweisen zu dürfen, bei der Textstelle: „O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt." — Über Motiv 41 führen die Violinen das Thema sodann zu zartem Ausklingen. Das leise Murmeln und Rauschen des Baches und der Abendlüfte wird wieder hörbar, dazu kurze Anklänge an die

eben vorübergezogenen Themata, unterbrochen von gedämpften Rufen der Vögel, wie aus ihrem Schlaf heraus.
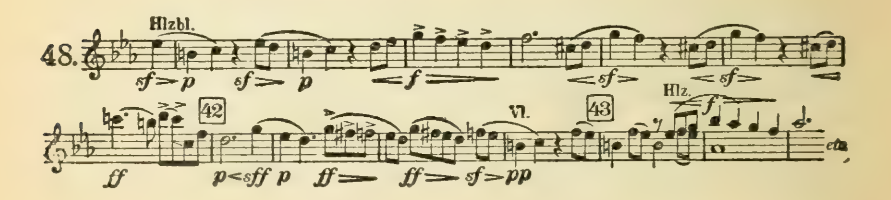
Ein leiser, ferner Tamtamschlag, das Rauschen in der Tiefe verstummt. Das Englisch Horn bringt das Oboenmotiv 34, die Klarinetten dazu das begleitende 35, das bald in 35 *a* übergeht; Fagott, Horn und Posaune aber werfen ein neues Motiv dazwischen,



während das Englisch Horn aus dem umgekehrten Grundmotiv die Fortführung seiner Figuren schöpft:
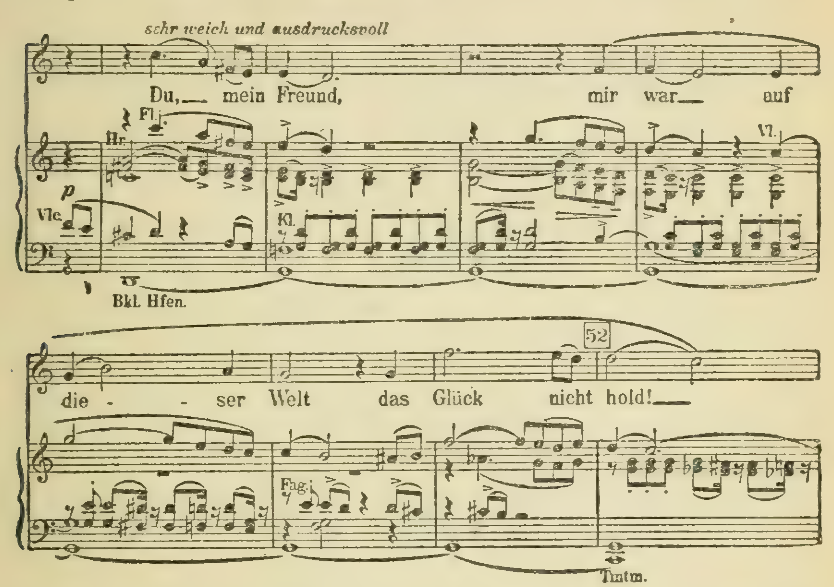


Wie fernes Seufzen, Klagen und Weinen klingen diese abgerissenen Laute. Und nun zieht es heran im düsteren Trauerzug:
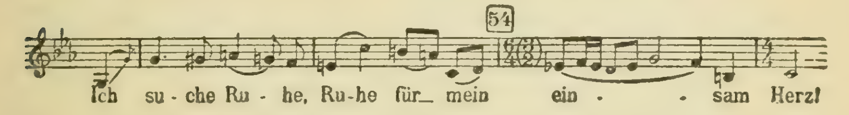


Geknickte Hoffnung, Verrat des Freundes und der Liebsten, betrogener Glaube und getäuschtes Vertrauen, — alles Weh des ganzen Lebens dessen zieht an uns vorbei, dem „auf dieser Welt das Glück nicht hold" war.

Dieser Satz ist unter das Größte einzureihen, was Mahler geschrieben hat. Der musikalische Bau desselben ist überaus klar und einfach, so wie ja alles Große klar und in sich einfach ist. Interessant ist, zu sehen, wie auch Motiv 46 eigentlich dem unerschöpflichen Grundmotiv entstammt; der zweite Takt des Beispiels 48 macht dies ersichtlich. Im weiteren Verlaufe der Steigerung werden verschiedene Elemente des Themas 48 miteinander kombiniert. Dazu durchwegs Motiv 35 und 35 *a* in den Mittelstimmen und in der Tiefe langsam und feierlich schreitende Bässe. So wird mit dem Eintritt des *ff* der Höhepunkt (Ziffer [46]) erreicht; dann wieder allmähliches Versinken; das Motiv 35 *a* steigt nach abwärts, Bässe und Fagotte übernehmen und verlangsamen es *decrescendo* unter stufenweiser Weiterführung bis zum Orgelpunkt *C*.

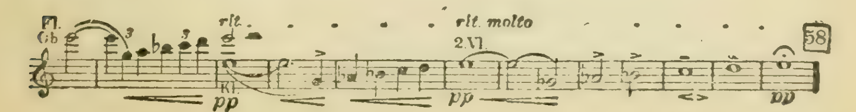
Zum drittenmale hebt die Altstimme ihr Rezitativ an, mit Motiv 10, wie immer, beginnend: „Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar.“ Zu dumpfen Schlägen des Tamtams nochmaliges Aufseufzen des Orchesters mit 46 in Violoncell und Horn, 35 in Fagotten und Klarinetten und 38 in Oboen und Flöten. „Er sprach, seine Stimme war umflort:“
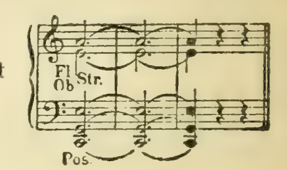


Die milde Weichheit dieser Stelle ist ebenso ergreifend (Thema 36), als das gleich nachher vom Orchester kurz weitergeführte



Der Schlußtakt (bei [54]) ist identisch mit der Schlußwendung des Beispiels 12. Motiv 38 umrahmt diese wehmutsvollen Ausrufe und bildet schließlich auch die Verbindung mit dem nun folgenden innigen F dur-Satze. Dieser ist eine sehr verkürzte und gedrängte Reprise des zweiten Teiles dieses Satzes mit den Melodien 39, 42 und 43: „Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!“ Dann ein neuerliches Zögern und Innehalten



und wie ein himmlisches Lächeln auf dem Antlitze des Dulders schweben die erhabenen Klänge der Melodie 45 herab: „Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!“ Wie mildes Verzeihen strömen die Töne dahin, nur Streicher und Harfen, licht und silbrig; ab und zu mischen sich feierlich-ruhige Akkorde der Holzbläser und Posaunen darein: „Allüberall und ewig blauen licht die Fernen.“ Die Celesta, die Mandoline streuen gleichsam zarte, duftige Flöckchen darüber; wie von ätherischem Licht umspielt, scheidet der Freund dahin und in immer weiterer Ferne verhaucht zu dem sanft ersterbenden Motiv 44 in den Flöten und Oboen sein „Ewig, ewig“! — Mit dem unaufgelösten Vorhalt



erlischt der Satz.

